

APLAUSO A DESTIEMPO

El discurso estético en el arte contemporáneo:
artes plásticas y visuales, música y educación

Colección: ARTES Y HUMANIDADES
Serie: *'Estudios sonoros'*

Director

PEDRO A. GALERA ANDREU
Catedrático emérito de Historia del Arte. Universidad de Jaén

Coordinadora para la serie Estudios sonoros

M.^a PAZ LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS
Profesora Titular de Universidad. Universidad de Jaén

Comité Científico

PILAR RAMOS LÓPEZ
Universidad Internacional de la Rioja. España

EDUARDO VIÑUELA SUÁREZ
Universidad de Oviedo. España

DUNCAN WHEELER
University of Leeds. Reino Unido

RAFAEL LIÑÁN VALLECILLOS
Universidad de Jaén. España

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ
Universidad de Granada. España

<https://editorial.ujaen.es/coleccion/artes-y-humanidades-serie-estudios-sonoros/>



La colección Artes y humanidades de la Editorial de la Universidad de Jaén está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, sello promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE), y avalado por ANECA y FECYT. 2022.

APLAUSO A DESTIEMPO

El discurso estético en el arte contemporáneo:
artes plásticas y visuales, música y educación

Antonio Félix Vico Prieto



Vico Prieto, Antonio Félix

Aplauso a destiempo : El discurso estético en el arte contemporáneo : artes plásticas y visuales, música y educación / Antonio Félix Vico Prieto . – Jaén : Universidad de Jaén, UJA editorial, 2023. – (Artes y Humanidades. Estudios sonoros ; 5)

136 p.; 17 x 24 cm

ISBN 978-84-9159-556-4

1. Arte moderno-Siglo 20. I. Jaén. Universidad de Jaén. UJA editorial, ed. II. Título

7.034

Esta obra ha superado la fase previa de evaluación externa realizada por pares mediante el sistema de doble ciego



Calidad en
Edición
Académica
Academic
Publishing
Quality



La colección Artes y humanidades de la Editorial de la Universidad de Jaén está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, sello promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE), y avalado por ANECA y FECYT. 2022.

COLECCIÓN: Artes y humanidades

Director: Pedro A. Galera Andreu

SERIE: *Estudios sonoros*, 5

Coordinadora de la serie: M.^a Paz López-Peláez Casellas

© Antonio Félix Vico Prieto

© Universidad de Jaén

Primera edición, noviembre 2023

ISBN: 978-84-9159-556-4

ISBNe: 978-84-9159-557-1

Depósito Legal: J-660-2023

EDITA

Universidad de Jaén. UJA Editorial
Vicerrectorado de Cultura
Campus Las Lagunillas, Edificio Biblioteca
23071 Jaén (España)
Teléfono 953 212 355
web: editorial.ujaen.es



editorial@ujaen.es

DISEÑO

José Miguel Blanco. www.blancowhite.net

IMPRIME

Gráficas «La Paz» de Torredonjimeno, S. L.

Impreso en España/Printed in Spain

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra».

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
De lo espiritual en el arte	14
BREVE (MUY BREVE) HISTORIA DEL CONCEPTO DE ARTE	19
Visión objetiva del arte: destreza, belleza y números	23
La llegada de lo subjetivo	27
Ya están aquí.	31
LA INDEFINICIÓN ACTUAL DEL ARTE	35
El laboratorio de Schönberg	39
Si todo vale, habrá que explicarlo	47
Arte accesible, arte sensible	54
Poderoso caballero.	59
HISTORIA DEL DISCURSO ESTÉTICO	65
Speculum musicae.	71
Hay otros mundos.	76
El reverso tenebroso	83
Sonidos de ida y vuelta	86
LA INTERFAZ INVISIBLE	89
El comensal.	92
La música es dirección	97
El chicle no es tan elástico	106
LA EMOCIÓN INFORMADA	115
El lenguaje es una herramienta imprecisa.	121
REFERENCIAS	131

INTRODUCCIÓN

A finales del año 2016 el prestigioso director William Christie dirigía *El Mesías* de Händel en el Auditorio Nacional. Al final de la primera parte del recital, mientras el contratenor Carlo Vistoli cantaba el aria *He was despised*, sonó un teléfono móvil desde una de las tribunas laterales. Según la crónica del diario *El País*, Christie ordenó parar a su orquesta, se dirigió al propietario de dicho teléfono y le dijo: «Acaba usted de cargarse uno de los pasajes más bellos de una de las obras más hermosas jamás escrita», y acto seguido Christie expulsó al propietario de dicho móvil que tan mala fortuna tuvo al recibir una llamada en un momento tan sensible. No, a nuestro juicio, el pobre asistente al concierto de Christie no destrozó uno de los pasajes más bellos de la música, simplemente, sonó un móvil en un momento delicado de su interpretación. Puede ser algo de mal gusto, pero no un asesinato. Enrique Rubio (agente del propio William Christie) afirma incluso que hay voces dentro de la corriente clásica que piden inhibidores de frecuencia de radiotelefonía, pero más allá de la legalidad de la medida, creo que habría que plantearse la cuestión esencial: el mundo clásico se queja de que cada vez hay menos jóvenes en las salas de concierto (si bien es cierto que no hay datos estadísticos de este hecho), pero no dejan de aumentar las restricciones. En un mundo como el actual habría que buscar soluciones de más calado.

Ese mismo año hubo gestos similares, más cerca de la jovialidad que de la reprimenda. Daniel Barenboim recriminó a un espectador que en los aplausos finales no paraba de hacerle fotos con su móvil sin quitar la opción de flash: «No se pueden sacar fotos con flash por tres motivos: primero, porque está prohibido; segundo, porque me hace daño en los ojos; y tercero, y más importante, porque mientras usted hace fotos no aplaude». Y es que no solo

los móviles son un problema, también puede serlo la elevada edad de los asistentes a los conciertos de música clásica (por favor, les pido que lean estas líneas con el máximo sentido del humor posible). En salas tan excelsas como el Auditorio Nacional o el Teatro de la Maestranza las toses del público asistente pueden suponer otro elemento desconcertante para intérpretes y directores. El contratenor Philippe Jaroussky, persona de gran serenidad y sentido del humor contrastado, ha tenido que pedir algo de moderación en los carraspeos y toses por parte del público en los conciertos de su gira por nuestro país. Créanme, disfruto del silencio en las salas de concierto y en la vida cotidiana, pero, claro, las personas deben seguir teniendo derecho a respirar, e incluso a toser, mientras asisten a un concierto, faltaría más.

En el concierto de clausura del XXII Festival Otoño de Jaén, actuó la Orquesta Ciudad Granada y el programa incluía obras de Falla, Debussy, Ravel y el *Concierto campestre para clave y orquesta* de Poulenc. Desafortunadamente para el entendido público de la sala, un chico de mediana edad, seguramente emocionado por el ambiente que desprendía el primer movimiento del concierto de Poulenc, a la vez que desconocedor de las normas existentes en un concierto semejante, hizo un atisbo de aplauso al final de dicho movimiento, uno o dos contactos leves de sus manos solamente. El público asistente lo miró con desdén y cierta soberbia, y tal es el rechazo que este acto minúsculo supone para los asistentes a las salas de concierto que incluso la Orquesta y Coro Nacional de España muestra en su *web* un mensaje donde se aclara que «Tradicionalmente, se aplaude al final de cada pieza musical, no al final de cada movimiento (por ejemplo, de una sinfonía o de un concierto). Esto es así para ayudar a que la música fluya suavemente entre movimientos o para preparar la escena unos segundos para el siguiente movimiento. En el programa de mano, encontrará el número de movimientos que contiene la pieza. Dicho esto, sugerimos mirar al director de orquesta, quien suele dar una señal de que la pieza ha terminado, o, simplemente, seguir a las otras personas del público. En todo caso, nos encanta que la gente exprese su disfrute en nuestros conciertos, pero si se siente poco cómodo o inseguro sobre cuándo aplaudir, lo mejor es esperar a que otros lo hagan primero»¹. Por supuesto, la posibilidad de aplaudir ante la emoción sentida en un movimiento de un concierto es imposible.

¹ La argumentación completa la pueden ver en la *web* de la Orquesta y Coro Nacional de España: <https://ocne.mcu.es/tu-visita/preguntas-frecuentes/cuando-debo-aplaudir>

Pero más divertido, tal como abordará este texto, es que las salas de conciertos dedicadas a la música clásica cada vez están más llenas de piezas interpretadas con martillos, latas de conserva, frutas, verduras, agua de Seltz o patos de goma (*Water walk* de John Cage puede ser un ejemplo excelente de este tipo de piezas), aunque, sin embargo, nadie puede ni debe saltarse la regla áurea de no aplaudir entre los movimientos de una sinfonía o un concierto.

Curiosamente, y en contra de la opinión generalizada de los amantes de la música clásica, los grandes tótems del género, entre ellos Bach, Mozart o Beethoven, no esperaban un silencio sepulcral tras la interpretación de uno de los movimientos de sus conciertos, ellos esperaban aplausos y vítores espontáneos tras la ejecución de su música. Tanto es así que Gerald Abraham, en su muy recomendable libro *Cien años de música*, cuenta que Donizetti, en una de sus interpretaciones de *El elixir de amor*, en Nápoles, se encontró con que el público del Teatro de San Carlo hablaba a gritos y de espaldas a la escena. Hoy lo vemos como un gesto de mal gusto y falta de respeto (y no nos faltaría razón), pero era lo normal en la época. La música clásica no estaba sacralizada como ahora, el público disfrutaba como lo hacemos hoy día en un concierto de cualquier festival de música pop. Y esta comparación no es baladí, durante muchos años músicos tan reverenciados como Bach, Beethoven en su juventud, o incluso Brahms, tocaban en espacios similares a las cafeterías actuales y, al igual que en los festivales pop, él esperaba aplausos durante y al final de una obra. El musicólogo Iván Gordin afirma incluso que Mozart estaba tan emocionado por los aplausos del público que salía a tomar un helado para celebrarlo pues estos aplausos durante las transiciones entre movimientos significaban para el compositor que el público realmente apreciaba su música. Y el mismo Gordin nos recuerda que en el siglo XIX algunos teatros contrataron incluso aplaudidores para ofrecer aplausos a algunos artistas particulares. ¿Y por qué ahora no podemos aplaudir? Pues porque esto produjo una reacción entre los compositores como Mahler o Mendelssohn, quienes especificaron que no se debe aplaudir entre movimientos, sino al final de la obra, y sus deseos se convirtieron en el estándar aceptado desde ese momento.

El musicólogo Iván Gordin destaca que, en el siglo XX, la sala de conciertos se convirtió en una especie de iglesia (de ahí que hablemos de esta música como sacralizada), un espacio de silencio para la reverencia y lo trascendente:

«los miembros de las clases alta y media abrazaron la orquesta sinfónica como un bastión europeo en un mundo de comercio vulgar. La orquesta se convirtió en el orgullo de la clase alta y el principal beneficiario de su generosidad. Frente a una creciente cultura popular, la sala de conciertos se convirtió en un refugio, un valle lejos del mundanal ruido. La desaparición de los aplausos puede considerarse un indicador de esa evolución»². El propio Alex Ross, en *Wagnerismo: arte y política a la sombra de la música*, afirma que Wagner era partidario de poner freno a lo que él señalaba como un «estallido de aplausos que interrumpían las representaciones de ópera»³, pero lo curioso en este caso es que cuando el público le hizo caso, el compositor se quejaba entonces de que ya no era capaz de saber si su música le había gustado o no al público.

Sinceramente, esta represión sobre el disfrute de la música me parece absolutamente ridícula, pero, además, la anécdota de Wagner entronca con la idea de falsa erudición que recorre todo el arte contemporáneo de nuestro tiempo y que puede definirse como el exceso de intelectualidad: se castiga un gesto que parte del disfrute de una obra de arte, y así el espectador neófito se ve inmerso en un ambiente hostil cuya razón no comprende al no haber sido iniciado en el ritual, es decir, se le castiga por creerse parte de tan prestigioso y privilegiado público.

A mi juicio, lo llamativo es que hay un hilo conductor (quizá en nada invisible) entre este tipo de reglas sociales respecto a la música clásica y el mundo del arte contemporáneo porque una cuestión que se torna evidente es la de por qué el arte contemporáneo sigue siendo hoy día calculadamente excluyente. John Carey relata que durante la Bienal de Liverpool de 2004 se distribuyeron por la ciudad carteles y chapas con unos senos femeninos desnudos y un pubis femenino con vello púbico diseñados por Yoko Ono, lo que al parecer resultó muy ofensivo para el público inglés. Cabría sospechar que los organizadores estaban convencidos de que las madres que llamaron para quejarse vivían en un nivel de sofisticación muy inferior al suyo y, por supuesto, los catálogos también excluían deliberadamente a la mayoría de la gente mediante un lenguaje inaccesible. Evidentemente, no le preocupaba comunicar ideas a un amplio número de personas, la función de todo el

² Gordin, I. (2020: 20).

³ Ross, A. (2021: 6).

material explicativo era excluir al ciudadano de a pie y creo que esta confusión entre clase social y capacidad de disfrute artístico es uno de los hechos que provocan la falta de asimilación del arte de nuestro tiempo, ya que el discurso no es el arte.

Sin duda, vivimos en una era materialista que nos aleja de la esencia de la obra de arte. Si volvemos la mirada al *affaire* de los aplausos en los conciertos, quizá fuera adecuado un resurgimiento de la espontaneidad del periodo clásico que recuperase los aplausos entre movimientos, lo que podría suponer un paso importante para acercar a un nuevo público a las salas de concierto. De igual manera, deberíamos convencernos de que el arte, también el arte contemporáneo, pertenece al ámbito de lo sensible, de la emoción, al contenido humano, y no a una dialéctica intelectual. Una dialéctica que, en todo caso, está en el proceso apriorístico, no en el discurso estético *a posteriori* desarrollado a partir del resultado final de la obra. Asistimos así a un extraño aplauso a destiempo donde todo tiene que estar guiado por el intelecto (el intelecto de las élites) para que podamos disfrutar en plenitud del arte.

Créanme, soy un pensador contemporáneo, mis compañeros y amigos también lo afirman. La obra pictórica de Pollock, Mondrian (al que dediqué gran parte de mi tesis doctoral), Klee y Vieira Da Silva, está entre mis preferidas. Del mismo modo, dedico gran parte de mi tiempo libre a escuchar y disfrutar de las composiciones de Gerard Grisey, John Cage, Morton Feldman, Steve Reich o David Lang. Créanme de nuevo, no pienso que el arte contemporáneo sea una broma de cámara oculta en la que se capta el rostro del público para ver su reacción ante un cuadro a la vez que se oyen risas de fondo. No creo que sea un chiste de mal gusto que lleve funcionado más de un siglo, ni que los artistas contemporáneos solo busquen engañar al espectador a través de sus obras.

El hecho de comenzar un libro de esta forma no tiene que ver con el miedo o con la excesiva prudencia. Son muchas las veces en el transcurso de un congreso sobre arte, por ejemplo, donde el discurso que ahora vertebra este texto acaba siendo una suerte extraña entre un combate de boxeo y un enfrentamiento dialéctico barriobajero. En la mayoría de los casos, es la necesidad de un cierto decoro lo que me hace ceder y volver al silencio ante la avalancha de grandes pensadores y artistas que rebaten mi pensamiento de forma vehemente. Mi propuesta es simple: el arte, su producto final quizá,

no su proceso, tiene que ver con la identidad de lo sensible y no con la razón. Este es un hecho que a mi juicio conlleva una línea de pensamiento paralela: el arte contemporáneo sustenta su valía, en una gran mayoría de casos, solo en el discurso estético, en la razón, por tanto; y quizá esté ahí una de las claves por las que gran parte de los espectadores que acuden a los museos y salas de concierto alrededor del mundo no asimilan la música y el arte contemporáneos.

DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE

Toda la hipótesis que desarrolla este texto proviene de observaciones bastante infantiles de mis tiempos de estudiante en la *Escola Superior de Música de Catalunya*, un centro maravilloso donde los alumnos teníamos a nuestra disposición numerosas salas de estudio, de grabación, de ensayo y, por supuesto, una biblioteca completísima desde el punto de vista de la bibliografía musical, que además albergaba numerosas estanterías con grabaciones (un catálogo extenso que iba desde música clásica al *pop* o el *jazz* contemporáneo) que se podían escuchar en los reproductores de la propia biblioteca. La escucha de esas grabaciones era, de hecho, el pasatiempo preferido por todos para ocupar tiempos muertos entre clases, y las mesas de devolución donde se depositaban los vinilos o CDs tras su escucha estaban repletas de las grabaciones de Johann Sebastian Bach, Johannes Brahms, Miles Davis o John Coltrane. Pero, curiosamente, las obras de Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen o Luciano Berio, las podías encontrar día tras día, siempre con la cubierta llena de polvo, en su posición original en las estanterías de dicha biblioteca. La pregunta era sencilla: si las obras de Xenakis, Stockhausen o Berio eran la cumbre compositiva de buena parte de la música del siglo XX, ¿por qué nadie, absolutamente nadie, las escuchaba?

Poco después, tuve la oportunidad de leer *De lo espiritual en el arte* de Vasili Kandinsky, y me atrajo una curiosa conclusión sobre la percepción del color en una de sus obras pictóricas: «El espectador se acostumbró demasiado a buscar la coherencia externa de los distintos elementos del cuadro. El periodo materialista ha conformado en la vida, y por lo tanto también en el arte, un tipo de espectador incapaz de enfrentarse simplemente a la obra (en particular el llamado experto en arte), en la que lo busca todo (imitación de la naturaleza, la visión de esta a través del temperamento del artista, es

decir, de su temperamento, ambientación, pintura, anatomía, perspectiva, ambiente externo, etc.) excepto la vida interior del cuadro y el efecto sobre su sensibilidad. Cegados por los elementos externos, la visión espiritual del espectador no busca el contenido que se manifiesta a través de ellos. Al mantener una conversación interesante con alguien, intentamos bucear en su alma, buscamos alcanzar su rostro interior, llegar a sus pensamientos y sentimientos más profundos, sin pensar que está empleando palabras formadas por letras, que estas no son más que sonidos que exigen la aspiración del aire por los pulmones (parte anatómica), que producen una determinada vibración al expulsar el aire que contienen por la colocación especial de la lengua y los labios (parte física) y que, finalmente, llegan a través del tímpano a nuestra conciencia (parte psicológica) obteniendo cierto efecto nervioso (parte fisiológica). Sabemos que todos estos elementos son completamente secundarios y puramente accesorios en nuestra conversación, que los utilizamos como medios externos necesarios y que lo esencial en el diálogo es la comunicación de ideas y sentimientos. Una actitud semejante habría que adoptar frente a la obra de arte alcanzando así el efecto profundo y abstracto de la obra. Con el tiempo será posible comunicarse a través de medios puramente artísticos, evitando la necesidad de tomar prestadas formas del mundo externo para la comunicación interior; estas formas hoy nos permiten disminuir o acentuar el valor interno del color y la forma empleados. La oposición (como el traje rojo en la composición triste) puede ser muy intensa, pero debe mantenerse en un mismo plano moral (sic)»⁴.

No me tengo por un hombre equivocadamente espiritual, pero esta afirmación, según la cual los artistas y los críticos de arte parecen tener en cuenta en sus análisis todo menos la parte emocional de la obra, fue el punto de partida para investigar sobre los porqués de la ruptura en la comprensión del arte contemporáneo, que actualmente sigue siendo una experiencia no asimilada. Y la música, aparte de desvincularse de la parte emocional, lleva aparejada la idea de lo no narrativo, por lo que otra de las preguntas que vehiculan este escrito es si la ruptura del hecho narrativo, que creo esencial en el origen del hecho musical, es lo que lleva a esta música a una desaprobación general por parte del público.

⁴ Kandinsky, W. (1912/1996: 93-94).

Sé de la complejidad del hecho que abordamos, son muchas las variables (culturales, educativas, concepción del arte, etc.) que influyen en el problema a analizar, sin duda. Soy consciente de que intentar considerar todas ellas sería un suicidio literario, jamás llegaría a buen puerto, por lo que procederé a imagen del método con el que Gregor Mendel abordó su investigación sobre las leyes de la genética, quien de todas las características estudiadas en sus plantas (forma de las semillas, color, tamaño, etc.), solo se fijó en una para llegar a sus conclusiones. Este escrito hará lo mismo. Solo se centrará en la que creo es la variable central de este problema: *el error de discurso*, y me refiero a la narración elaborada *a posteriori* por parte de los artistas, que se hace necesaria desde el punto de vista del espectador para entender su obra su arte.

Aunque lo iremos desgranado en el epígrafe oportuno, me gustaría observar en el inicio de este texto detalles referentes a las cuestiones técnicas de las distintas disciplinas artísticas que aquí se plantean, por si en algún momento mi narración puede llevar a errores en la comprensión de esta lectura. Si eso sucede, créanme, en mi ánimo solo está la idea de explicar este tipo de nociones de forma sencilla. A veces no es nada fácil, lo reconozco.

Así, no quiero caer en el error de que piensen que la música occidental es equivalente a la música tonal, que los modos gregorianos son iguales a los modos tonales (conocer esta diferencia es el punto de partida en los estudios del lenguaje jazzístico, música a la que me dedico desde hace más de treinta años). Las escalas son un constructo teórico, sin duda, al igual que la tonalidad es un sistema de composición vertical, y que, por tanto, no se basa en la melodía, sino en la relación jerárquica de los acordes. Todo ello estará matizado en el apartado pertinente.

Y, por supuesto, no defiendo que el arte deba ser consumible e intuitivo, no me gustaría caer en una idea hedonista y simplista. Como se argumenta al final del texto, el conocimiento es, sin duda, la gran vía para disfrutar de forma profunda del arte. Las valoraciones de Gompertz o Vergara Sharp ejemplifican de forma perfecta mi línea de pensamiento. Sin olvidar el matiz, que a mi juicio es lo esencial (matiz que los autores citados nunca ponen en duda), de que lo más importante es que la obra de arte transmita a la sensibilidad de las personas. Lo que en este escrito he denominado: *el contenido humano*.

En el presente texto se habla de la noción *concepto-proceso-resultado*. Soy consciente de que en diferentes épocas de la historia estas tres fases de la

creación artística no primaban por igual. En las obras de John Cage lo más importante es el concepto, sin duda. El proceso y resultado está en manos del intérprete o el público. En el Barroco importaba el proceso y el resultado, en el Clasicismo, el resultado, en el Romanticismo el proceso y el resultado. En este texto lo que pondremos en evidencia es el momento en que el discurso estético (defendido por los propios autores de la obra, los comisarios de arte o expertos en arte) propone defender el hecho artístico desde lo teórico.

Tal y como se deja ver en el presente escrito, el arte también depende de nuestro contexto de enculturación, este es un hecho que no podemos dejar de lado, por supuesto. El término que hace referencia al proceso de incorporación y aprendizaje de las normas, creencias, costumbres y tradiciones de la cultura en la cual está inmerso un individuo. La enculturación es, por norma general, un proceso inconsciente. Las personas acogen dichas tradiciones, costumbres o formas de expresión sin el propósito real de aprenderlas, simplemente las asimilan como parte de la cultura a la que pertenecen. A veces este proceso también requiere de un aprendizaje consciente. El individuo debe usar recursos cognitivos para comprender, descifrar, reflexionar y argumentar sobre las tradiciones o costumbres que se le presentan.

Y no, no creo que el arte contemporáneo sea incompatible con nuestro gusto porque carece de narrativa. Pero sí creo que gran parte del arte contemporáneo no es capaz de llegar al espectador porque hay un discurso estético (la mayoría de las veces excesivamente teórico) que pretende suplantar con razonamiento lo esencial del arte: lo que una obra transmite a nuestra sensibilidad. Lo que está entre la creación artística y el espectador es lo que denomino *narrativa*.

Una viñeta del dibujante Max, conocido ilustrador de *El País*, cierra la idea que vehicula el presente escrito, en apenas tres frases. En un conocido dibujo titulado *Abismos del arte contemporáneo*, vemos un rectángulo que simula ser la obra de arte (la pieza) con un subtítulo que dice: «hermetismo sobrecogedor», este nos lleva a un óvalo que simula ser el discurso del artista con la leyenda: «locuacidad extrema», y en medio de estas dos imágenes, encontramos a un espectador (el público) con un texto lateral que reza: «perplejidad insondable»⁵.

⁵ *El País*, 8 de octubre de 2022. Sección Babelia, crítica de libros.

